

Annalisa  
Mirizio

Vol. VII comparative cinema  
No. 12  
2019

132-135

# FILLOL, Santiago.

## *Historias de la desaparición. El cine desde Franz Kafka, Jacques Tourneur y David Lynch.* Shangrila, Santander, 2016, 302 p.

Date of reception: 11/05/2018

Date of acceptance: 23/05/2018

Almost at the end of his study, the author of *Historias de la desaparición...* ("Chronicles of a disappearance") recalls that Gian Lorenzo Bernini "stole marble from the ruins of the old Roman Empire to build the late Renaissance new sculptures" (p. 264). I don't know if it is true that the Italian sculptor (who clearly made a virtue out of necessity) really did this, but I do know that I find in that gesture the perfect metaphor for a kind of writing that feeds on the circulation of different critical notions and paradigms to find a new impetus.

Santiago Fillol's text can be considered as an extensive display of this kind of writing where the analysis of off-camera techniques – a type of figurative method typical of (but not exclusive to) cinematographic representation – is underpinned by a constellation of texts and concepts that weave together different theoretical traditions to produce a critical perspective that is as unexpected as it is rigorous.

The text could be read via three different core ideas, the first being a mindful, precise theoretical analysis of off-camera techniques as a figurative method. Taking the structure of the chase as his starting point, the author shows how, as far back as in Jacques Tourneur's films (and particularly from *Cat people* [1941] onwards), the classic model has been ripped apart: Alice, the woman being chased, has lost her pursuer, and so the model has been left empty and lacks the subject that should sustain the direction of the

action. In fact, Fillol explains that, in the strange uses of the off-camera techniques that Tourneur employs, “something can only ‘become present’ from that image that we do not see” (p. 64).

The study continues with an analysis of how the Tourneurian proposal promotes a “continuity in suspension” in several de-narrative operations in modernity, and specifically in the works of Yasujirō Ozu, Robert Bresson and Michelangelo Antonioni. All of them, using different approaches and focusing on duration in different ways, succeeded in dissolving the classic uses of the off-camera technique: either by causing it to no longer be a space that shows something that is absent in order to become “a temporary manifestation of absence”, which is what happens in Ozu’s cinema (p. 91), by liberating the frame “from its causal moorings to let us ‘feel’ the presence of the image in all its rawness”, as Bresson did (p. 101), or by “flirting with abstraction” which, besides leading to characters exiting the frame (as in the case of Anna in Antonioni’s *L’Avventura* [1960]) causes a reverberation of this absence in other images and bodies (p. 107).

However, it is in David Lynch’s films where the author of this essay finds the culmination of the Tourneurian twist; where the off-camera technique becomes a figure of horror in the contemporary world which, after Shoah, knows perfectly well that the ripping apart of the classic structure of the chase is also historical, and that “their missing ones have a history” (p. 276).

The central role that Erich Auerbach’s figural interpretation has played in Fillol’s critical work is explicitly formulated here, in the final part of the book, whether it be when he presents Lynch’s films as an ideal place in which to study the *reverberation* of off-camera techniques in the frame, or when he analyses the affinity between two directors (Tourneur and Lynch) which, according to Fillol, is based on the fact that in their images “the prefiguring that is lit up by the representing of their disappearances doesn’t illuminate a heaven; rather the logic of extermination” (p. 235).

This appeal to Auerbach’s figural method is just one example (to which Walter Benjamin’s contribution should be added, not so much on the aura as on the readability and knowability of the image) of how Fillol works to renew the hermeneutic apparatus of cinema, and the second core idea on which this study is based is a good example of this.

This second central idea can also be defined as a story, although this time it’s not the story of a method, but rather of the construction of a critical gaze that aspires to be dialectic and

dual, just like every interpretation should be for the German philologist. It is a story in which the order of reflection is freed from both chronology (which is later reclaimed in the volume's title) and disciplinary divisions: "I [the author writes] saw David Lynch's cinema before Tourneur's images. [...] I think I can see more clearly the formation process of a unique figurative mechanism in Tourneur's images because I re-know it from [Lynch's] images in which that mechanism has been achieved with premeditation" (pp. 220-221). Thus, this text can also be read as the chronicle of a "historical remontage" (as Fillol defines it) in which the questioning of the artefact goes hand-in-hand with the renewal of the conceptual arsenal used to question it. It is not an unusual occurrence, but an unavoidable condition of the contemporary critic, as Gonzalo Aguilar has rightly claimed (2015).

On the other hand, this interpretation that the author carries out from a "mixed library" enables him to conjecture on other affinities, or perhaps concomitances, that are not only internal to the history of cinema (Tourneur and Lynch) but are also interartistic, specifically between Tourneur and Franz Kafka: as Fillol recalls, both of them accept the status of the unintelligibility of the sequence or the story, instead of succumbing to the classic desire for readability; both construct "a type of disappearance that was completely unknown until then" in which the images do not "represent horror" but rather "participate in its logic" (pp. 161-170).

Nevertheless, as we recalled, Santiago Fillol is not interested in adding interpretations or solving mysteries; he is interested in "seeing how a particular figurative mechanism operates" (p. 224) in certain works. Because of this, far from dwelling on how cinema has adapted Kafka's work, or the Kafkaesque nature of Lynch's cinema, the author of *Historias de la desaparición...* wonders: "what would happen if we read Kafka from the hermeneutic apparatus of film theory?" This is not about revealing any cinematographic design in the writing of the author of *The Metamorphosis*, but about proposing new questions for his texts: "What kind of images was Kafka shaping in these passages [*The Castle*]? Or better still, what process, what staging mechanism was being played with in these images?" (p. 166).

In this way, Fillol shows, through the evidence and rigor of his work, how our critical gaze has changed, how the way we read is nowadays inseparable from the way we have learned to see from cinema. And this leads me on to the third core idea of the essay, one to which I have referred since the beginning: this is a new critical approach that feeds on the circulation of questions, notions

and paradigms deriving from different theoretical traditions, and which allows the author to not only include the literary in his research, but also to reread it from a cinematographic point of view. Thus *Historias de la desaparición...* points to a new phase of interartistic comparatism in which the experiencing of the image is viewed as constitutive of the contemporary critical gaze.

Translated by Daniela Torres Montenegro  
(See original texts at the end of the journal)

### Bibliography

AGUILAR, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

**How to quote** MIRIZIO, Annalisa (2019). *FILLLOL, Santiago*. *Historias de la desaparición. El cine desde Franz Kafka, Jacques Tourneur y David Lynch*. *Comparative Cinema*, Vol. VII, No. 12, p. 132-135.

# **FILLOL, Santiago.**

## ***Historias de la desaparición. El cine desde Franz Kafka, Jacques Tourneur y David Lynch. Shangrila, Santander, 2016, 302 pp.***

Fecha de recepción: 11/05/2018

Fecha de aceptación: 23/05/2018

Casi al final de su estudio, el autor de *Historias de la desaparición...* recuerda que Gian Lorenzo Bernini «robaba mármoles entre las ruinas del antiguo imperio romano para levantar las nuevas esculturas del renacimiento tardío» (p. 264). No sé si sea cierta esta práctica del escultor italiano que evidentemente hizo de la necesidad virtud, pero sí sé que en ese gesto encuentro la perfecta metáfora de una escritura que se alimenta de la circulación de nociones y paradigmas críticos diversos para tomar nuevo impulso.

Se puede pensar al texto de Santiago Fillol como a una extensa muestra de esta escritura donde el análisis del fuera de campo, procedimiento figurativo propio (aunque no exclusivo) de la representación cinematográfica, se sustenta en una constelación de textos y conceptos que cosen tradiciones teóricas distintas para producir una perspectiva crítica tanto inesperada como rigurosa.

El texto, diría, puede leerse a partir de tres ejes: el primero es el análisis teórico, atento y preciso del fuera de campo como procedimiento figurativo. Tomando como punto de partida la estructura de la persecución, el autor muestra cómo ya en el cine de Jacques Tourneur –concretamente desde *La mujer pantera* (*Cat people*, 1941)– el modelo clásico se ha desgarrado: Alice, la mujer perseguida, ha perdido al perseguidor, así que el modelo ha quedado hueco y carente del sujeto que debía sustentar el sentido de la acción; es más, en los extraños usos del fuera de campo

que practica Tourneur, explica Fillol, «algo solo puede “hacerse presente” desde esa imagen que no vemos» (p. 64).

El estudio prosigue con el análisis de cómo la propuesta tourneuriana promueve una «continuidad en la suspensión» en varias operaciones des-narrativas de la modernidad: concretamente en el cine de Yasujirō Ozu, Robert Bresson y Michelangelo Antonioni. Todos ellos, de manera diversa e insistiendo de forma diferente sobre la duración, disolvieron los usos clásicos del fuera de campo: o bien haciendo que dejara de ser un espacio que señala algo ausente para pasar a «ser una manifestación temporal de la ausencia», como ocurre en el cine de Ozu (p. 91); o bien liberando el plano «de sus amarres causales para dejarnos “sentir” la imagen en su bruto suceder», como hizo Bresson (p. 101); o bien practicando un «flirteo con la abstracción» que, además de promover las salidas de campo de los personajes (como es el caso de Anna en *La aventura* [L'Avventura] de Antonioni, 1960), hace que esta ausencia reverbere en otras imágenes y otros cuerpos (p. 107).

Es, sin embargo, en el cine de David Lynch donde el autor de este ensayo encuentra la culminación del giro tourneuriano; donde el fuera de campo se convierte en figura del terror en el mundo contemporáneo que, después de la Shoah, sabe perfectamente que el desgarró en la estructura clásica de la persecución es también histórico y que «sus desaparecidos tienen una Historia» (p. 276).

Aparece aquí, en la última parte del texto, explícitamente enunciada la centralidad que ha tenido en la labor crítica de Fillol la interpretación figural de Erich Auerbach, sea para plantear el cine de Lynch como un lugar privilegiado donde estudiar la reverberación en el plano del fuera de campo, sea para analizar la afinidad entre dos directores (Tourneur y Lynch) que se sustenta, según Fillol, en el hecho de que en sus imágenes «la prefiguración que la figuración de sus desapariciones destella, no alumbra un paraíso, sino la lógica del exterminio» (p. 235).

Este recurso al método figural de Auerbach es tan solo un ejemplo –al que debería añadirse la aportación de Walter Benjamin, no tanto sobre el aura como más bien sobre la legibilidad y cognoscibilidad de la imagen– de cómo procede Fillol para renovar el aparato hemenéutico del cine y buena muestra de ello es el segundo eje que estructura este estudio.

Se trata de un eje que también puede definirse como una historia pero esta vez no es la historia de un procedimiento sino la de la construcción de una mirada crítica que quiere ser dialéctica y

dual, como para el filólogo alemán debía ser toda interpretación. Se trata de una historia en la que el orden de la reflexión se emancipa tanto de la cronología (recuperada después en el título del volumen) como de las divisiones disciplinarias: «Yo –escribe el autor– he visto el cine de David Lynch antes que las imágenes de Tournéur. [...] creo poder observar con mayor atención el proceso de formación de un singular mecanismo figurativo en las imágenes de Tournéur porque lo re-conozco desde unas imágenes [de Lynch] en las que ese mecanismo se ha consumado con alevosía» (pp. 220-221). Así, este texto también puede leerse como la crónica de un «remontaje histórico» –como lo define el mismo Fillol– en el que la interrogación del artefacto va pareja a la renovación del arsenal conceptual para interrogarlo. No es algo insólito sino una condición ineludible de la crítica contemporánea, como ha defendido acertadamente Gonzalo Aguilar (2015).

Por otro lado, esta lectura desde una “biblioteca mixta” que practica el autor le permite conjeturar acerca de otras afinidades o, quizá concomitancias, no solo internas a la historia del cine (Tournéur y Lynch) sino también interartísticas, concretamente entre Tournéur y Franz Kafka: como recuerda Fillol, ambos aceptan el estatuto de ininteligibilidad de la secuencia o del relato en lugar de sucumbir al deseo clásico de la legibilidad; ambos construyen «un tipo de desaparición completamente desconocido hasta el momento» en la que las imágenes no «representan el horror» sino que «participan de su lógica» (pp. 161-170).

Sin embargo, como ya recordamos, a Santiago Fillol no le interesa sumar interpretaciones, ni descifrar misterios; le interesa «ver cómo opera un particular mecanismo figurativo» (p. 224) en algunas obras. Por ello, lejos de detenerse sobre cómo el cine ha adaptado la obra de Kafka o sobre el carácter *kafkiano* del cine de Lynch, el autor de *Historias de la desaparición...* se pregunta ¿qué ocurre si leemos a Kafka desde el aparato hermenéutico de la teoría fílmica? No se trata aquí de revelar un diseño cinematográfico en la escritura del autor de *La transformación*, sino de plantear a sus textos nuevas preguntas: «¿Qué tipo de imágenes estaba forjando Kafka en estos pasajes [*El castillo*]? O, mejor, ¿qué proceso, qué mecanismo de puesta en escena se estaba jugando en estas imágenes?» (p. 166).

Fillol muestra así, con la evidencia y el rigor de su trabajo, cómo ha cambiado nuestra mirada crítica, cómo nuestra práctica lectora es hoy en día inseparable de lo que aprendimos a ver con el cine. Y esto nos permite mencionar el tercer eje que sustenta este trabajo y al que nos hemos referido al principio: se trata de un nuevo



abordaje crítico que se alimenta de la circulación de preguntas, nociones, paradigmas provenientes de tradiciones teóricas distintas y que permite al autor no solo incluir en su estudio lo literario sino releerlo desde lo cinematográfico. *Historias de la desaparición...* apunta así hacia una nueva etapa del comparatismo interartístico en la que la experiencia de la imagen se contempla como constitutiva de la mirada crítica contemporánea.

## Referencias

AGUILAR, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. México: Fondo de Cultura Económica.

**Cómo citar** MIRIZIO, Annalisa (2019). *FILLLOL, Santiago*. Historias de la desaparición. El cine desde Franz Kafka, Jacques Tournéur y David Lynch. *Comparative Cinema*, Vol. VII, No. 12, pp. 184-187.